

강박의 박물관: 하랄트 제만과 아웃사이드 아트*

Museum of Obsessions: Harald Szeemann and Outsider Art

한의정 (충북대학교 조교수)

Eui-Jung Han (Assistant Professor, Chungbuk National University)

『현대미술사연구』 제46집 (2019. 12), pp. 7-35

<http://dx.doi.org/10.17057/kahoma.2019..46.001>

I. 들어가며

II. 아웃사이드 아트에 대한 접근 방식의 비교: 장 뒤뷔페와 하랄트 제만

III. 하랄트 제만의 전시기획과 아웃사이드 아트

1. 정신질환자들의 조형 활동: 베른 쿤스트할레(1961-1969), 《도큐멘타 5》(1972)
2. 아카이브 충동: 《할아버지》(1974), 《독신자 기계》(1975)
3. 유토피아 열망: 《몬테 베리타》(1978), 《총체예술을 향한 경향》(1983)
4. 영적 초상: 《환영의 스위스》(1992), 《장미명굴의 오스트리아》(1996), 《환영의 벨기에》(2005)

IV. 나가며: 강박의 박물관을 위하여

I. 들어가며

역사의 진보에 대한 믿음이나 궁극적 진리를 상정하는 전통철학과 같은 거대 서사(grand narrative)의 붕괴는 문화예술계에서도 동시에 발견된다. 예술작품과 일상사물의 식별불가능성, 고급예술과 저급문화의 구분 파기, 예술 장르의 벽을 넘나드는 현상이 범람하고 있다. 이러한 현대 문화예술의 양상은 사실 사회의 주변부에 위치했던 소외된 자들의 등장과 관련이 있다. 오랫동안 목소리를

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2018S1A5A8031055).

갖지 못했던 유색인, 여성, 어린이, 동성애자, 사회소외계층 등 '타자'들의 예술이 관심을 받기 시작한 것이다. 이러한 타자들의 예술 중 아르 브뤼(Art brut)도 있다.

아르 브뤼는 1945년 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901-1985)가 직업적인 미술계와 상관없는 익명의 사람들의 창작품에 정의 내린 용어이다. 이후 아르 브뤼는 뒤뷔페의 컬렉션과 동일시되며 반(反)문화 운동의 맥락에서 언급되었다. 아르 브뤼의 영어 번역어에 해당하는 아웃사이드 아트(outsider art)의 경우, 뒤뷔페의 철저한 선별 아래 있었던 아르 브뤼 컬렉션보다 유연하게 민속 예술, 나이브 아트까지 다 포함하는 더 넓은 의미로 사용된다. 현재의 아웃사이드 아트는 미술 치료 아틀리에에서 전문인의 가공을 거치기도 하고, 전문 미술관, 아웃사이드 아트 페어 등을 통해 대중에게 다가가는 등 미술의 제도권 안으로 들어와 있는 상황이다. 이러한 현 상황은 우리가 아웃사이드 아트를 논할 때 더 이상 뒤뷔페가 정의 내린 아르 브뤼의 개념에만 의존할 수 없음을 보여주는 것이다. 이에 본 연구는 뒤뷔페와 다른 방식으로 주변부 예술(marginal art)을 미술계 중심에 소개한 하랄트 제만(Harald Szeemann, 1933-2005)의 전시 방식에 주목하여 아르 브뤼, 아웃사이드 아트를 바라보는 다른 접근법을 제시하고자 한다. 독립 큐레이터 하랄트 제만은 《도큐멘타 5(Documenta 5)》(1972)를 비롯한 세계적인 전시에서 다양한 예술의 형식과 표현들을 연합하면서 '고급 예술'과 '아웃사이드 아트'를 구분하는 경계를 지워나갔다. 본 연구는 '강박의 박물관(Museum of Obsessions)'이라는 슬로건 아래, 제만이 베른 쿤스트할레(Bern Kunsthalle)의 관장으로 재직할 무렵의 전시부터 독립 큐레이터로 활동한 시기, 그리고 생애 마지막 해 전시 《환영의 벨기에(La Belgique visionnaire)》전(2005)에 이르기까지 그가 자신의 전시에 포함시켰던 아웃사이드 작가들의 작품과 그 전시 방식에 대해 고찰하고자 한다.

이러한 접근은 기존의 아웃사이드 아트 연구에도, 하랄트 제만의 전시 연구에도 새로운 시도가 될 것이다. 그 동안 아웃사이드 아트 연구는 장 뒤뷔페의 이론에 기대어 제도권 '밖'의 예술로 서술되거나, 정신병리학 또는 미술치료의 관점에서 바라보아 정상의 범주에서 '벗어난' 이들의 작품을 분석하는 양쪽으

로 나뉘어져 있다. 그러나 경계를 분명히 설정하는 이러한 식의 연구는 오늘날 '아웃사이드 아트'라 불리는 작품들의 탈경계 현상을 다 담지 못한다. 사회소외계층 등 소수자 미술에 대한 사회의 관심의 증폭에 비추어 보아도 기존 연구의 양적 수준도 미흡한 실정이다. 뒤뷔페의 시대보다 더 넓은 의미로 사용되는 현재의 아웃사이드 아트는 뒤뷔페의 이론을 뛰어넘는 다른 접근이 필요하다. 본 연구는 그 대안적 비전(alternative vision)을 하랄트 제만의 전시기획에서 찾고자 한다.

한편, 독립 큐레이터의 시조로서 현대미술 전시현장에 큰 영향을 끼친 하랄트 제만에 대한 학술적 연구는 2005년 그의 사후 다방면에서 이루어지고 있다. 1957년부터 2005년까지 제만의 모든 전시를 총망라한 카탈로그가 2007년에 발행되었다.¹ 같은 해 발간된 그의 아카이브 '장미의 공장(Fabbrica rosa)'에 대한 연구²는 《도큐멘타 5》(1972)와 《제4회 리옹 비엔날레》(1997)의 자료들을 정리하여 공개했다. 제만의 전시기획이 가지는 급진성으로 인해 당대의 평가들은 주로 찬반으로 나뉘어 거칠게 진행된 반면, 후대 연구자들은 제만의 전시가 아방가르드의 집결장³, 또는 전시 자체가 하나의 예술작품⁴으로 연출되었다고 평가한다. 제만 이후 세대의 큐레이터들은 제만의 전시방법론을 고찰하며 오늘날 전시현장의 보다 발전적인 역할 모델을 찾는다.⁵ 그러나 사라 밀스(Sarah Mills)와 같은 연구자는 제만의 전시에 대한 비평과 연구가 《태도가 형식이 될 때》(1969)와 《도큐멘타 5》(1972)에만 집중되는 경향이 있음을 지적한다.⁶ 국내의 제만에 관한 연구도 다르지 않아 제만의 대표적인 몇몇 전시에만 집중되고 있

1. Tobia Bezzola and Roman Kurzmeier (eds.), *Harald Szeemann with by through because towards despite: Catalogue of All Exhibitions 1957-2005* (Zürich: Ed. Voldemeer, 2007).

2. Florence Derieux (ed.), *Harald Szeemann: Individual Methodology* (London and Zürich: JRP/ Ringier, 2007).

3. 진취연, 「《When Attitudes Become Form》, 1969년 아방가르드 미술의 집결장」, 『서양미술사학회논문집』, 제19집 (2003), p. 105.

4. Jean-Marc Poinot, "Large exhibitions: A sketch of a typology," Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibition* (London: Routledge, 1996), pp. 47-48.

5. Daniel Birnbaum, "When attitudes becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann," *ArtForum*, vol. 43, no. 10 (Summer 2005), pp. 55-58.

6. Sarah Mills, "The Breakaway Seventies: Harald Szeemann and the Exhibition as Medium," *The International Journal of the Arts in Society*, vol. 4, no. 3 (2009), pp. 165-171.

다.⁷ 이와 달리 본 연구는 제만의 크고 작은 다른 전시들에 주목하며, 특히 제만의 전시 철학이 중심과 주변, 예술과 일상, 프로와 아마추어의 경계를 허물어 ‘일시적인 세계(temporary world)를 창조’하고자 한 것이었음을 밝히고, 이를 위해 그가 전시에 포함시켰던 비전문가들의 예술에 초점을 맞추고자 한다.

II. 아웃사이드 아트에 대한 접근 방식의 비교: 장 뒤뷔페와 하랄트 제만

장 뒤뷔페와 하랄트 제만은 예술에 대한 각자의 비전과 철학에 독학 예술가들(self-taught artists)을 포함하고 있었다. 뒤뷔페는 정신병동의 예술을 정신병리학적 맥락에서 떼어 내어 재정의하고, 그것을 결국 더 좁은 개념인 ‘아르 브뤼’로 정의 내렸다면, 제만은 아르 브뤼를 그들만의 영역에서 해방시키려 했다는 점에서 서로 다른 접근법을 지녔다고 하겠다.

아르 브뤼를 세상에 나올 수 있도록 선구자, 후원자, 이론가 역할을 한 뒤뷔페는 그 자신도 화가였다. 뒤뷔페 이전에 정신병동의 예술에 관심을 가진 정신의학자들의 연구와 달리, 뒤뷔페는 당시 미술계의 아방가르드 운동이나 아카데미즘, 엘리트주의, 낡은 도제제도와 전혀 다른 창작의 근원을 그곳에서 찾고자 하는 뚜렷한 목적을 갖고 있었다. 즉, 뒤뷔페는 서양 문화를 지배하는 모든 것에서 벗어나 완전히 새로운 바탕에서 출발하기를 원했고, 창조성의 원천을 전통, 문화, 제도권 밖에 있는 것에서 찾은 것이다. 뒤뷔페는 아르 브뤼를 “예술적 문화에 의해 해를 입지 않은 사람들에게 의해 제작된 작품들”⁸로 규정하고, 아르 브뤼 작가들이 주제, 재료의 선택, 전이방법, 리듬, 서술방법 모든 면에서 고전미술이나 현재 유행하고 있는 미술의 상투적인 방법을 통하지 않고, 자신의 고유한 바탕에서 끌어냄을 높이 평가한다. 이러한 뒤뷔페의 반문화적(anticultural) 입장과 달리, 하랄트 제만은 예술문화계에 적대감을 갖고 있지 않았다. 제만은 제도권 밖의 작가들을 제도권에 소개할 때, 그들을 가로막고 있

7. 진취연 (2003); 이성휘, 「하랄트 제만의 전시기획의 제도화: 《태도가 형식이 될 때》와 《도큐멘타 5》를 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문 (2012); 변영선, 「독립 큐레이터의 등장과 현대미술 전시 패러다임의 변화: 하랄트 제만의 전시를 중심으로」, 서울대학교 석사논문 (2016).

8. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome I (Paris: Gallimard, 1967), pp. 201-202.

는 장벽을 제거하는 것에 초점을 맞추었다. 오히려 제만은 아르 브뤼나 아웃사이더 아트에 한정된 미술관을 만드는 것에 비판적인 입장이었다. 그가 주장한 '강박의 박물관'은 그곳에 독학 예술가, 제도권 예술가, 문서들, 오브제 등이 다 함께 '총체예술(Gesamtkunstwerk)'의 형태로 제시되는 곳이었다.⁹ 제만이 추구하는 총체예술로서 전시는 분류를 통해 작품을 제시하는 당시 미술관 관행에 대해 반대하며, 서로 다른 예술들 간의 본질적인 연결점을 찾는 것이었다.¹⁰ 그러므로 제만은 다양한 작품들을 둘러싼 "수많은 독립적인 상황들을 단지 다 발로 묶는 것을 피하고"¹¹ 예술에 대해 보편적으로 접근해야 함을 주장했다.

또한 제만은 뒤뷔페와 아르 브뤼에 열광했던 이들이 거부했던, 병리학과 창조성을 다시 연결시키기를 서슴지 않았다. 베른의 쿤스트할레에서 선보인 《정신질환자들의 조형 활동—아르 브뤼—광기의 작가들》(1963)에서 그는 정신의 학자들, 예를 들어 정신의학자 한스 프린츠호른이나 헬무트 레너트(Helmut Rennert)가 제시한 분열증적 이미지를 받아들여, 심리적 강박이 만들어내는 특정한 형식적 특징들을 인정한다. 가장 대표적인 것이 작품 구성에서 나타나는 '공백 공포(horror vacui)' 같은 것이다.

뒤뷔페는 자신이 정의 내린 아르 브뤼 개념을 고수하기 위해, 점점 확장되는 아웃사이더 창작품들을 컬렉션의 '부록(annexe)'으로 분류하며 정통 아르 브뤼와 구별하고자 했다. 뒤뷔페는 이 부록을 16개의 소책자로 계획했는데 여기에는 민속 예술, 오세아니아 미술, 독학 예술가들의 회화, 이집트와 영국의 아이들의 드로잉, 타투 등이 포함될 예정이었다. 또한 그는 동굴 회화, 도시의 그라피티, 콩고나 폴리네시아의 토착 부족의 산물들에도 관심이 있었다.¹² 그러나 이러한 계획은 실행되지 않았고, 뒤뷔페는 아르 브뤼의 정통성을 고집하는 좁은 관점에 머물렀다. 반면, 제만은 여러 전시에서 아르 브뤼, 아웃사이더 아트 작가들과 제도권 작가들을 뒤섞어 제시하기를 즐겼다. 베른 쿤스트할레 시기 전시부터 시도된 이러한 경계 허무는 작업으로 인해 아웃사이더 아트는 적어

9. Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien* (Berlin: Merve Verlag, 1985), pp. 145–148.

10. Tobia Bezzola and Roman Kurzmeyer (2007), pp. 510–512.

11. Harald Szeemann, *Individual Methodology* (Zurich: JRP/Ringier, 2007), p. 72.

12. Lucienne Peiry, *L'Art brut* (Paris: Flammarion, 2010), p. 45.

도 제만의 전시에서 그들만의 타자성(othersness)을 지우며 새로운 차원을 획득하게 된다.

제만이 《독신자 기계》전(1975)을 위해 하인리히 안톤 뮐러(Heinrich Anton-Müller)의 작품 몇 점을 대여해줄 것을 뒤뷔페에게 요청했을 때, 뒤뷔페의 답변은 이러한 두 사람의 차이를 잘 보여준다. “물론 유사한 주제를 다루는, 다양한 배경을 가진 예술가들의 작품을 나란히 놓는 것¹³은 교훈적일 수도, 당시 문화적 트렌드를 밝힘으로써 미술가들에게 길을 열어줄 수도 있겠죠. 그러나 부정적인 면도 있습니다. 이 작품들이 공동 장소(the common pot)로 던져져서 남용된다면 그것은 작품들에 손해입니다. 예술작품에 꼭 필요한 일은 작품의 유일성을 유지하고, 그것이 비교할 대상이 없고 독점적이라는 사실을 유지해나가는 것입니다. 안톤 뮐러의 작품처럼 당시의 문화적 기준에서 받아들이기 힘든, 급진적인 모습을 하고 있을 때 더욱 그러합니다. 이러한 이유로 저는 제 컬렉션이 그룹전이나 교훈적 목적을 가진 비교를 위한 전시에 제시되는 것이 불편합니다.”¹⁴ 이와 같이 뒤뷔페에게 그의 컬렉션의 작품들을 제도권의 유통과정 내에서 발표하는 것은 생각할 수 없는 일이었다. 뒤뷔페는 아르 브뤼를 미술계에서 멀리 떨어뜨려 놓아야만 했다. 뒤뷔페는 제만의 전시와 같은 테마별 전시가 “예술작품에 해가 될 수 있는” 교훈적인 면을 지닌다고 본 것이다. 뒤뷔페와 달리 제만은 아르 브뤼 또는 아웃사이더 아트 작품들을 소수성이라는 닫힌 영역에서 탈출시켜 좀 더 보편적인 방식으로, 자신의 여러 프로젝트의 지도 위에서 이리저리 배치해보곤 했다.

III. 하랄트 제만의 전시기획과 아웃사이더 아트

하랄트 제만의 200회에 달하는 전시 중 아웃사이더 아트와 밀접한 관련이 있는 전시들은 다음과 같다.

13. 제만은 안톤 뮐러를 뒤상과 같은 전문 예술가와 병치하고자 했다.

14. Letter from Jean Dubuffet to Harald Szeemann (24 April 1975), Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome IV (Paris: Gallimard, 1995), p. 343. 물론 뒤뷔페는 이와 같은 이유로 제만의 요청을 거절했다.

시기	주제	전시 제목	전시에 포함된 아웃사이드 작가
①	정신질환자들의 조형 활동	베른 쿤스트할레 전시들(1961-1969) 《도큐멘타 5》(1972)	Adolf Wölfl Anselme Boix-Vives Louis Soutter Etienne-Martin
②	아카이브 총동	《할아버지》(1974) 《독신기계》(1975)	Heinrich Anton Müller Emma Kunz
③	유토피아 열망	《몬테 베리타》(1978) 《총체예술을 향한 경향》(1983)	Armand Schulthess Facteur Cheval
④	영적 초상	《환영의 스위스》(1992) 《장미명굴의 오스트리아》(1996) 《환영의 벨기에》(2005)	Walter Steffen Franz Gsellmann August Walla Johann Hauser Robert Garcet Jean-Pol Godart

표 1. 하랄트 제만의 전시와 포함된 아웃사이드 작가

1. 정신질환자들의 조형 활동: 베른 쿤스트할레 시기(1961-1969)와 《도큐멘타 5》(1972)

1961년 제만은 베른의 쿤스트할레의 디렉터로 임명되었고, 여기에서 그는 《정신질환자들의 조형활동-아르 브뤼-광기의 작가들(Bildneri der Geisteskranken-Art Brut-Insania Pingens)》(1963)을 선보인다. 이 전시는 예술 안팎의 경계선을 탐구하고자 어린이의 드로잉, 인형, 그림자극, 봉헌물, 무명의 나이브 화가 작품들, 정신병동의 예술, 아르 브뤼 작품들을 포함하고 있었다.¹⁵ 제만은 하이델베르그의 프린츠호른 컬렉션을 비롯하여, 베른, 로잔, 파리의 정신병원에서 작품들을 모았다.

전시 카탈로그는 이 작품들에 대한 다양한 관점을 담고 있었다. 프린츠호른(Hans Prinzhorn)의 『정신질환자들의 조형 활동(Bildneri der Geisteskranken)』(1922), 뒤뷔페의 아르 브뤼 정의, 헬무트 레너트, 알프레드 바더(Alfred Bader)와 같은 정신의학자들이 분석한 분열증 환자의 드로잉에서 발견되는 스타일의 특징, 심지어 앙드레 브르통의 「제1회 초현실주의 선언」(1924)도 발췌되어 카

15. Harald Szeemann, *Bildneri der Geisteskranken-Art Brut-Insania Pingens*, exhibition catalog (Bern: Kunsthalle Bern, 1963), p. 2; Carine Fol, *From Art Brut to Art without Boundaries* (Milano: Skira, 2015), p. 122에서 재인용.

탈로그에 실렸다. 제만은 이 전시를 위해 발표한 글 「세계에 대한 거친 시각, 광인들이 예술가가 될 수 있는가?」에서 자신은 정신병동의 예술에서 나타나는 명백한 징후들을 분석하려는 것이 아니라, 이 특별한 인격들이 필연적으로 구성해내는 표현의 강렬함(intensity)을 증명하려는 것이라고 밝혔다. 앞서 언급했듯이 제만도 정신의학자들이 분석해낸 바와 마찬가지로 심리적 강박의 징후로 나타나는 특정한 형식적 특징들—예를 들어 공간 구성에서 나타나는 공백 공포—를 인정한다. 그들의 작품들은 혼돈 상태를 보여준다기보다 매우 정확한 형식적 언어를 보여준다. 이러한 놀라운 강박행동의 산물들은 오히려 제도권 미술에서 발견되는 시각적 유사성을 단조롭고 지루하게 보이게 한다. 제도권의 전문 예술가들은 그들의 창조 과정에 의식적으로 개입하고 수정하는 것에 비해, 강박행동에 의한 예술 표현은 자신의 생산품과 거리를 둘 수가 없다. 그들에게 강박과 망상, 삶과 예술은 하나이기 때문이다. 그렇기 때문에 분열증적 환자들이 보여주는 테크닉, 형태 구성(Gestaltung), 내용은 일관성을 보인다.¹⁶

특히 제만을 사로잡은 작가는 베른 발다우(Waldau) 정신병원의 아티스트, 아돌프 뵐플리(Adolf Wölfli)였다. 제만은 평생 동안 뵐플리의 작품을 여러 차례 전시하고, 그에 관한 여러 텍스트를 썼다. 제만은 뵐플리를 그의 '강박의 박물관'을 가장 잘 설명해 줄 작가로 여겼다.¹⁷ 뵐플리의 작품에 나타나는 강박적 행위는 창작 행위를 향한 불굴의 에너지였으며, 이 에너지 덕분에 그는 비극적 실존을 뛰어넘을 수 있었다. 제만의 표현대로 하면, “예술은 그에게 현재와 미래의 치료약이었다. 뵐플리가 생존할 수 있었던 것은, 그가 혼돈 속에 있을 때 예술이 그가 나아갈 새로운 방향을 제시해주었기 때문이었다.”¹⁸ 뒤뷔페를 위시한 아르 브뤼 지지자들은 아르 브뤼 창작 과정 중 중요한 측면이 관객에 대한 무관심이며 이것이 그들의 특이한 표현과 연관된다고 보았다. 하지만 제만은 뵐플리가 “자신에 대한 모노그래피가 쓰일 것이라는 사실을 알고 있었다”는 면을 강조한다. “뵐플리는 자신이 재능 있는 아티스트라는 확신이 있었고,

16. Harald Szeemann, "Verrückte Weltbild, Können Geisteskranke Künstler sein?" Harald Szeemann (1985), pp. 125-127.

17. Harald Szeemann, Michel Baudson and Mariette Althaus, *Ecrire les expositions* (Bruxelles: La Lettre volée, 1996), p. 60.

18. Adolf Wölfli, *Adolf-Wölfli-Stiftung*, exhibition catalog (Bern: Kunstmuseum Bern, 1976), p. 55.

자신의 스튜디오(독방)를 갖기 원했고, 자신의 작품들 곁에서 사진을 찍고 싶어했다.”¹⁹ 제만은 뵐플리의 예술이 바깥 세계에 대한 그의 승화(sublimation)의 표현이라고 보았다. 뵐플리의 거대한 작품세계에서 반복 행위는 행운, 여행, 성적 과도함 등의 모티프를 중심으로 다양한 방향으로 확장되는데, 이는 자기 반영적인 상상력의 힘의 결과라 할 수 있다. 실제와 상상을 끊임없이 오고가는 여정은 뵐플리의 총체예술에서 일관성 있게 나타나며, 그러므로 그에게 삶과 예술은 아주 친밀하게 관련되어 있는 것이다.

제만은 1964년 현대예술에서 공백 공포에 대한 전시를 기획하며, 아르 브뤼 작가 안젤름 부와-비브(Anselme Boix-Vives)를 훈데르트바서(Friedensreich Hundertwasser), 루이스 네벨슨(Louise Nevelson)과 같은 명성 있는 작가들과 연결시킨다. 이 전시는 스타일과 개념이 전적으로 다른 세 명의 작가들에 대한 놀라운 대화라 할 만하다. 안젤름 부와-비브는 가난하게 태어나 공장, 농장, 광산에서 일하는 노동자였다. 그는 행성의 문제에 관심이 많았으며, 세계의 하나됨을 위한 선언문인 「세계의 미래」(1956)를 작성하기도 했다. 아내의 죽음 이후, 페인팅을 시작했고, 그의 에나멜 페인트, 과슈, 오일 등으로 그려진 밝은 색채의 세계 안에는 왕을 비롯하여, 달의 얼굴을 한 인물들, 텔레비전에서 나온 사람들 등으로 가득 차 그들만의 피난처를 구축했다.

제만은 《환상적 예술-초현실주의》(1966)에서 다시 세 명의 아웃사이드 아티스트들을 포함시킨다. 루이 수터(Louis Soutter), 프리드리히 슈뢰더 조넨스텐(Friedrich Schröder Sonnenstern), 스코티 윌슨(Scottie Wilson)과 같은 아웃사이드 작가들이 초현실주의 작가들과 어깨를 나란히 했는데, 이 전시가 일정 양식이나 예술적 경향에 집중한 것이 아니라 환상, 공상과 같은 현상에 열려 있는 철학적 태도에 관한 것이었기에 가능한 것이었다. 제만은 물론 앙드레 브르통을 비롯한 초현실주의자들도 참조하였는데, 그들은 비정상, 비논리, 비합리적인 것을 원시예술, 민속예술, 어린아이의 드로잉, 정신병동의 예술에서 찾았다. 제만은 초현실주의자들의 접근방식에 그치지 않고 히에로니무스 보스, 주세페 아르침볼도, 몬수 데지데리오(Monsu Desiderio)와 같이 대재난, 환각, 비

19. 앞 책, p. 55.

교(秘敎, sect)와 같은 환상적 테마를 다루었던 과거의 화가들까지 전시에 포함시켰다. 이처럼 제만이 양식과 시기별 구분을 뛰어넘어 작품을 선택한 것은 제도권 미술계와 다른 그만의 주관적인 관점이라 할 수 있다. 즉 그는 경계의 안과 밖을 구별짓는 것보다 강렬한 표현성을 보여주는 데 초점을 둔 것이다.

1972년 제만은 《도큐멘타 5》의 총감독을 맡았다. 이는 그의 기념비적인 전시 《태도가 형식이 될 때》(1969)가 낳은 성과의 결과라 할 수 있다. 《태도가 형식이 될 때》전의 목적은 미적 지각이 아니라 창작 과정이 제공하는 경험에 관한 것이었다. 제만은 《태도가 형식이 될 때》전이 일으킨 스캔들로 인해 베른 쿤스트할레를 사임하고 독립 큐레이터가 된다. 1969년 ‘정신적 이주 노동을 위한 에이전시(Agency for Spiritual Guest Work)’를 세우고, 기관이 아닌 프로젝트를 위해 일하는 프리랜서, 전시제작자(maker of exhibitions)가 된 것이다.

그는 《도큐멘타 5》가 “미술관에 존재하는 경계를 완전히 붕괴시키기를”²⁰ “봉헌의 거품뿐인 혐오스러운 명성의 미술관을 세척하기를”²¹ 원했다. 《도큐멘타 5》는 “100일간의 박물관”이 아니라 “100일간의 이벤트”를 표방하며, 예술작품을 관습적으로 정적으로 제시하는 박물관이 아니라, 과정(process)으로서 작품이 드러나도록 구성되었다. 즉, 《도큐멘타 5》는 삶 자체를 전시로 총합시키려는 노력이었다고 할 수 있다. 그런데 같은 이유로 독일 이론가 바존 브록(Bazon Brock)은 이 프로젝트가 근본적으로 교훈적(didactic)이었다고 평가한다. 《도큐멘타 5》는 우리가 일반적으로 알고 있는 초현실주의, 다다이즘, 팝아트, 미니멀리즘 등 구별되는 양식으로 지각할 수 있도록 한 것이 아니라, 관객이 확인·동의·비판하고, 정보를 얻고, 기록하기 위한 파노라믹 전시로 구성되었는데 이는 관객의 예술에 대한 관점을 변경시키려는 의도라는 것이다. 양식보다는 태도를 강조한다는 사실은 전시의 제목 “리얼리티에의 질문-오늘날 이미지 세계”에도 드러난다. 제만의 전제는 “예술작품은 리얼리티의 여러 단계를 담고 있다. 그것을 지각하고, 작품을 어떻게 이해하는가는 관객에게 달려 있다”는 것이다. 그러므로 “관찰자의 임무는 작품 안에 있는 리얼리티의 다양한 수준을 구별해내는 것이며, 때로 이것은 예술가가 다루지 않은 것일 수도

20. Harald Szeemann (2007), p. 70.

21. Harald Szeemann et al. (1996), p. 28.

있다.”²²

《도큐멘타 5》의 각 섹션들에는 수많은 오브제, 문서, 예술 작품, 민속 예술, 미디어 산물, 종교 예술 뿐만 아니라, 정신병동의 예술과 아르 브뤼도 포함되어 있었다.²³ 《도큐멘타 5》에서 ‘광인들의 표현’이 상징적인 지위를 차지한 것은 앞서 언급한 리얼리티가 지닌 다양한 수준과 관련이 있다. 광인들의 작품을 단순히 정신병동의 예술로만 바라보는 좁은 해석에서 해방시키고, 더 넓은 이해의 폭을 제공하려는 것이었다. 오히려 제만은 “오직 전적으로 또는 부분적으로 광인들만이 최근 제도권 예술의 과잉 속에서 완전히 잊혀졌던 강렬함의 단계를 생산해낼 수 있다”고 언급했다.²⁴ 뒤뷔페가 광기의 창조적 가치에 대한 자신의 믿음을 당시 미술계에 대한 반대 입장과 동일시했다면, 제만은 광기의 예술과 제도권 미술 모두를 끌어안는 방법을 채택한 것이다.

그렇다고 제만이 《도큐멘타 5》에 정신병동의 예술을 전시할 때, 그들의 출신 신분을 감춘 것은 아니다. 정신병동의 예술은 “섹션 11: 광기의 예술적 기교, 정신질환자들의 산물에서 이미지의 정체성”에서 소개되었다. 섹션 11은 그 유명한 “섹션 12: 개인적 신화”가 위치한 노이에 갤러리(The Neue Galerie)의 1층에 위치했다. ‘개인적 신화’라는 개념은 프랑스 아티스트 에티엔느 마르탱(Etienne Martin)에게서 비롯된 것이다. 제만은 이미 1963년 베른 쿤스트할레에서 그의 작품을 전시한 바 있고, 그의 독특함을 높이 평가하면서 ‘개인적 신화’라는 표현을 썼다. “에티엔느 마르탱은 조각가면서 한편으로 연금술사이자, 자신만의 신화를 창조하는 사람이다. 그는 안토니오 가우디와 우



도판 1. 에티엔느 마르탱, 〈거주지 no. 5〉, 1962, 금속, 방수포, 천, 트리밍 장식, 빛줄, 250×230×75cm, 풍피두 센터, 파리.

22. 앞 책, p. 32.

23. 각 섹션의 주제는 다음과 같았다: 유토피아 이상과 설계, 광고, 공상 과학, 게임과 현실, 사회적 도상학, 정치적 프로파간다, 미술관과 예술가, 시소한 리얼리즘과 상징적 리얼리즘, 상상력과 경건함, 정신질환자들의 산물에서 이미지의 정체성, 개인적 신화들.

24. Harald Szeemann et al. (1996), p. 12.

체부 슈발(Facteur Cheval, 본명 Ferdinand Cheval)과 비슷한 라인을 잇는 사람이 될 것이다. 이 세 명 모두 가장 진실된 의미에서, 조각의 시인이라 할 수 있다.”²⁵ 에티엔느 마르탱은 지구의 힘에 복종하는 인간을 재현하기 위해 단단한 몸체(body)를 만들어냈다. <거주지(Demeures)>(1962)라는 제목의 작품(도판 1)은 밖에서 보면 조각처럼 위장되어 있으나 안에서 보면 명상의 장소이다.

제만의 핵심 개념 중 하나라 할 수 있는 ‘개인적 신화’는 예술가들의 주관적인 세계를 은유하는 것이다. 작품이 리얼리즘을 표방하던 개념미술을 표방하던 간에, 한 작가의 내면세계를 이해하는 것이 어떤 형식적인 기준을 이해하는 것보다 작품을 더 깊이 이해할 수 있게 해준다. 이것은 세계에 대한 주관적인 관점을 발전시켜 나가는 아르 브뤼 작가들에게 특히 잘 맞는 개념이기도 하다. ‘개인적 신화’와 광인의 예술이 가지는 유사점에도 불구하고 <도큐멘타 5>의 ‘개인적 신화’ 섹션에는 아르 브뤼 작가가 없었다. 빌플리, 슐테스(Armand Schulthess), 안톤 뮐러는 모두 “섹션 11: 광기의 예술적 기교”에 포함되어 있었다.

섹션 11은 박물관, 아돌프 빌플리의 독방, 슬라이드쇼와 비디오를 위한 구역, 이렇게 세 개의 방으로 나뉘어져 있었다.



도판 2. <도큐멘타 5>(1972)에 재현된 아돌프 빌플리의 독방, 3.5x2.35x3.28m.

‘박물관’ 안에는 발다우 정신병원에서 온 작품과 오브제들이 그곳에 있었을 당시 모습과 흡사하게 배열되어 있었다. 350점이 넘는 자수, 열쇠, 가짜 무기, 밀가루 빵으로 만든 조각, 점토, 인형 등이 캐비닛 안에 진열되어 있었고, 그 캐비닛 중 하나는 빌플리가 장식한 캐비닛이었다. ‘아돌프 빌플리의 독방’(도판 2)은 가능한 사실에 근접하게 재현되어 관객이 정신병동의 삶을 시각적으로 경험할 수 있게 하였다. 6피트까지 높이 쌓아올린 드로잉, 그의 침대, 그의 사진이 있었고, 프레임이 되어 있는

25. Tobia Bezzola and Roman Kurzmeyer (2007), pp. 93–94.

몇몇 드로잉은 균열이 일어나고 칠이 벗겨진 벽에 걸렸다. 이러한 전시디자인(scenography)은 미적인 것과는 거리가 멀었고, 동시대 미술 현장에서 전혀 기대할 수 없었던 것이었다. 한편 이러한 방식이 아르 브뤼 작가를 정신병리학적으로 고안된 한 섹션 안에 고립시키고, 그들의 스테레오 타입과 강박적인 장식이 분열증의 전형이라고 설명하는 패널을 덧붙임으로써 한계를 가진다는 비판도 있었지만²⁶ 제만의 이러한 재현 방식을 거쳐 정신병동의 산물이 그 자체로 예술로 인정받게 되었음을 부인할 수는 없을 것이다.

2. 아카이브 총동: 《할아버지》(1974), 《독신자 기계》(1975)

《할아버지: 우리와 같은 선구자(Grandfather: A Pioneer like us)》전은 여러 가지 면에서 특이한 전시이다. 어쩌면 《도큐멘타 5》보다 오히려 이 전시가 제만의 전시 실천에서 더 분명한 전환점이었을 수 있다. 주제와 장소 모두 관습에서 온전히 벗어난 것이기 때문이다. 전시는 가정집, 실제 제만의 집에서 진행되었으며, 실제 명망 있는 미용사였던 제만의 할아버지의 1200점에 이르는 사적 물건들이 진열되었다(도판 3). 작은 가정집은 회화 작품을 걸 만한 조건도 갖추고 있지 않았지만, 제만은 전시의 '강렬함'이 전시의 규모와 비례하지 않는다는 것을 보여주었다. 제만은 이 전시가 학습의 기회였음을 고백했다. “가위를 어떻게 진열해야 이것이 단순한 오브제를 넘어선 의미가 있다는 것을 보여줄 수 있는지 고민했다. 가위들을 일렬로 놓는다면, 그것들은 할아버지의 집에서 매우 가치 있는 물건임을 암시하는 것이 될 것이다. 그러나 내가 그것들을 비



도판 3. 《할아버지》(1974)의 복원 전시(2018) 정경, 스위스 베른

26. Michel Thévoz, *Art Brut, psychose et médiumnité* (Paris: La Différence, 2005), p. 10.

딱하게 방향을 돌려 앵글을 만들면, 그들은 추억을 나타내는 이미지가 될 수도 있다. 그것들은 분명 여전히 할아버지의 가위이지만, 전시에서는 단순한 사물 이상이었다.”²⁷ 이 전시를 통한 학습 결과는 제만의 이후 전시들의 두 가지 핵심요소가 된다. 하나는 인생 스토리의 창조적 상연이며, 다른 하나는 문화제도 권으로부터 거리 두기이다.

사적 전시라 할 수 있는 《할아버지》전으로부터 1년 후, 그는 과학, 예술, 철학의 종합판이라 할 수 있는 《독신자 기계》전(1975)으로 넘어간다. 이것은 예이전시와 첫 번째 프로젝트였으며, 2년간 베니스, 브뤼셀, 뒤셀도르프, 파리, 말뫼, 암스테르담, 비엔나 등 많은 도시를 순회했다. 처음부터 제만은 이 전시가 “아트쇼가 아님을, 그러므로 좋거나 나쁜 취향의 문제가 아님을, 풍습과 정신분석학, 심지어 형이상학의 문제라는 것을 대중에게 미리 알려야”²⁸ 함을 강조했다. 미디어의 반응은 극단적이어서 “미친, 파시스트의, 고문과 같은, 불가해한, 강박적인, 미친, 웃음거리가 된, 성적으로 불감한, 이상한, 비합리적인”²⁹ 등의 단어가 주를 이루었는데, 오히려 이러한 반응들이 전시에 숨겨진 수수께끼와 아이러니에 대한 기대를 더 높였다.

전시에는 미셸 카루주(Michel Carrouges), 알프레드 자리(Alfred Jarry), 레이몽 루셀(Raymond Roussel), 프란츠 카프카(Franz Kafka) 등의 문학에서 발췌된 상상의 표현들, 들뢰즈와 가타리의 분열분석 개념들, 뒤상, 몽크, 텅글리 등의 예술 개념들, 슈레버(Daniel Paul Schreber), 뮐러, 조이(Joey) 등 정신질환자들의 작품들이 포함되었다. 제만은 이들이 이야기하는 기계, 의인화된 기계, 초월성, 공포, 아이러니, 자폐증, 예지적 능력이라는 주제를 ‘독신자 테마’로 묶고 이를 다시 무중력, 크로노스, 자전, 감전, 전기 쇼크, 자기발정(autoerotic) 기계, 예술을 생산하는 기계, 영구운동기계(perpetuum mobile), 인공생명, 관음주의라는 주제로 다시 표현하였다. 또한 이 전시도 《도큐멘타 5》처럼 제도권 안팎의 예술가들의 작품뿐만 아니라 방대한 양의 오브제, 인공품, 사진 자료, 로봇, 안드로이드, 영화 클립 등이 포함되며, 전시 자체가 ‘강박의 박물관’이 되도록,

27. Harald Szeemann et al. (1996), p. 48.

28. 앞 책, p. 72.

29. J.P. “Les Machines célibataires,” *La Libre Belgique* (9 January 1976); Carine Fol (2015), p. 1370에서 재인용.

관객이 강렬한 생명력을 경험하도록 하였다.

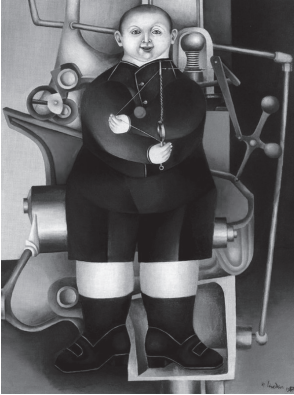
이 전시를 위한 제만의 첫 번째 레퍼런스는 1954년에 출판된 미셸 카루주의 책 『독신자 기계』이다. 카루주는 뒤샹의 〈큰 유리〉(1915-1923)와 카프카의 『유형지에서』에 등장하는 고문 기계를 비교하며 독신자 기계의 신화를 독립시켰다. 제만은 이 전시에서 카프카의 고문 기계 모델(도판 4)을 선보였는데, 여기에 달려 있는 도안 기구, ‘썬레’라는 바늘은 아래에 누운 죄수의 몸에 죄명을 새겨 죽음에 이르게 한다. 제만의 두 번째 레퍼런스는 들뢰즈와 가타리의 『안티-오이디푸스』(1972)였다. 그들은 아돌프 빌플리의 드로잉에 대해 언급했을 뿐만 아니라, 다니엘 파울 슈레버의 자서전 『한 신경병자의 회상록(Memoirs of My Nervous Illness)』에 묘사된 정신병적 발작(psychotic fit)에 대하여 ‘기관-기계’란 개념을 사용했다.³⁰ 물론 이 외에도 들뢰즈와 가타리가 설명한 ‘기관 없는 신체’, ‘편집증적 기계’, ‘욕망-기계’ 개념도 제만의 전시 구상에 영향을 끼쳤음은 명백하다.

제만은 많은 작품과 자료들을 ‘강박’의 기준에서 나누었다. 뒤샹과 같이 사망 후에도 오래 살아남을 상징들을 창조한 미술가들의 작품을 의식적, 부차적 강박의 산물로 보았고, 반면 삶 전체를 강박으로 채운 정신질환자들의 작품들은 일차적, 강제적 강박의 산물로 보아, 이 두 종류의 강박의 산물들을 함께 결합했다. 정신질환자들의 강박이 기계로 향한 경우도 놓치지 않았다. 아동심리학자 베텔하임(Bruno Bettelheim)이 연구한 조이(Joey)의 경우는 ‘아이-기계’로 언급되었다. 조이는 자신이 창조한 기계와 자신의 팔 다리를 연결하여 기계들이 본인의 숨쉬고, 먹고, 보는 생명의 기능을 대신한다고 믿었던 소년이다. 전



도판 4. 카프카의 『유형지에서』에 등장하는 고문 기계 모형. 베르너 후크(Werner Hück)과 폴 기신(Paul Gysin) 제작.

30. 질 들뢰즈·펠릭스 과타리, 『안티-오이디푸스, 자본주의와 분열증』, 김재인 (역), 서울: 민음사, 2014, pp. 43-48; 다니엘 파울 슈레버, 『한 신경병자의 회상록』, 김남시 (역), 서울: 자음과 모음, 2010; 프란츠 카프카, 『변신: 유형지에서(외)』, 박환덕 (역), 파주: 범우, 2014 참고.



도판 5. 리차드 린더, <기계와 함께 있는 소년>, 1954, 캔버스에 유화, 40×30cm.

시에서는 조이에 관한 자료들과 그를 연상시키는 리차드 린더(Richard Lindner)의 회화작품 <기계와 함께 있는 소년>(1954)이 나란히 제시되었다(도판 5).

조이의 경우처럼 하인리히 안톤 뮐러에게 기계는 그의 삶과 동일시되었다. 포도원에서 일한 그는 기계를 잘 다루는 엔지니어였고, ‘포도나무 가지를 치는 기계’를 발명해서 1903년 특허권까지 뒀다. 그러나 특허세를 내지 못했다는 이유로 2년 후 그의 발명품이 다른 이에게 넘어갔고 이로 인해 뮐러는 깊은 우울증에 빠

지게 되어 결국 뮌징엔(Münsingen) 정신병원에 입원하였다. 병원에서 그는 나뭇가지, 냄마들, 와이어가 있는 기계를 만들기 시작했으며, 자신의 배설물을 윤활제로 사용해 실제 거대한 톱니바퀴들이 맞물려 돌아가는 기계를 만들었다.³¹

뮐러는 뒤상, 재리, 포, 루셀, 베른(Jules Verne)과 함께 《독신자 기계》전의 관음증 섹션에서도 나타난다. 정신병 말기에 그는 돌과 여러 잡다한 재료로 만든 여성 성기 모양의 매우 크고 이상한 오브제를 망원경-실제로는 자신의 드로잉을 말은 것에 불과함-으로 몇 시간씩 바라보며 지냈다.³² 제만은 다시 한번 뮐러와 뒤상을 연결시키는데, 이는 뒤상의 마지막 작품과 관련된다. 뒤상은 두 개의 피프홀을 통해 문 너머의 여성을 훑쳐보는 <주어진 것들>(1946-1966)을 남겼다. 제만의 표현에 의하면, “뮐러는 양쪽으로 열리는 문도, 인형을 훑쳐보기 위한 열쇠구멍도 필요하지 않았다. 그는 그가 필요로 하는 것을 창조해냈다. 진흙 자궁, 죽는 날까지 그는 말아놓은 드로잉으로 멀리서 그것을 응시

31. 실제 장 퉁글리(Jean Tinguely), 다니엘 스포에리(Daniel Spoerri) 등이 뮐러의 기계에 큰 영감을 받은 것으로 알려져 있다. 그들은 안톤 뮐러에게 바치는 헌정작을 제작하기도 했다. 다니엘 스포에리의 <안톤 뮐러에게 오마주를, 신의 아버지>(1960), 장 퉁글리의 <안톤 뮐러에게 오마주를>, <회전 예배기(Gebetsmühle) I, II, III, IV>(1954)가 그 예이다.

32. Harald Szeemann and Jean Clair, *Junggesellenmaschinen: Les machines célibataires*, exhibition catalog (Paris, Venezia: Alifiri, 1975), p. 208.

하였다.”³³ 제만은 뒤상이 예술을 강렬한 의도의 표현이라고 생각하게 된 것에 밀러의 영향력이 컸다고 주장하며, 심지어 “밀러는 형식적 주제나 다른 이들의 의견이나 거절에 대해 신경 쓰지 않는 진짜 뒤상이다”라고 평가했다.³⁴ 제만이 한 인터뷰에서 밝힌 말은 의미심장하다. “예술가는 누구든지 깊은 곳에서는 항상 독신자이다.”³⁵

3. 유토피아 열망: 《몬테 베리타》(1978), 《총체예술을 향한 경향》(1983)

제만은 ‘강박의 박물관’을 설명하면서, 이는 자신의 머릿속에만 존재하는 것이며 세 가지 기본 테마들로 되어 있다고 한다. 그것은 독신자(the Bachelor), 라 맘마(La Mamma, 엄마), 그리고 태양(the Sun)이었다.³⁶ 첫 번째 테마를 현실화한 것이 《독신자 기계》전이였다면, 나머지 두 가지 테마인 ‘라 맘마’와 ‘태양’을 적용한 것이 《몬테 베리타》전이다. 제만이 그의 동반자 잉게보르크 뤼셔(Ingeborg Lüscher)와 티치노(Tessin) 지역에 정착하면서 시작된 《몬테 베리타》프로젝트는 이 지역의 까사 아나타(Casa Anatta)에서 처음 선보였고 이후 취리히, 베를린, 뮌헨 등 도시를 순회했다. 이 전시는 19세기 후반부터 티치노 지역의 몬테 베리타(진실의 산)에서 살았던 신지론자(theosophist)이자 채식주의자, 나체주의자이자 신비주의자였던 ана키스트 단체에게 바쳐진 것이다. 잃어버린 낙원을 꿈꾸었던 이들은 여러 이데올로기와 철학을 혼합하여 삶의 지침으로 삼았을 뿐만 아니라, 아방가르드 예술과 춤을 삶에 체득시키며 살았다.

전시는 16개 섹션으로 구분되어 1870년에서 1970년 사이 몬테 베리타에서 일어난 사건의 연대기를 훑어가며, 파울 클레, 야블렌스키(Alexey von Jawlensky), 휴고 발, 한스 아르프, 한스 리히터와 같이 유명한 예술가들과 라이너 마리아 릴케, 제임스 조이스와 같은 시인들의 글을 함께 제시하였다. 이 중 주목할 만한 예술가는 《도큐멘타 5》에도 소개되었던 아르망 슈테스(Armand Schulthess)

33. Harald Szeemann, “Und siegt der Wahn, so muß die Kunst: Mehr inhalieren,” *Von einer Welt zur andern: Kunst von Aussenseitern in Dialog*, exhibition catalog (Cologne: Dumont Buchverlag, 1990), p. 69; Carine Foi (2015), p. 140에서 재인용

34. 앞 글, p. 140.

35. Interview with Catherine Millet, Harald Szeemann et al. (1996), p. 106.

36. 한스 울리히 오브리스트, 『큐레이팅의 역사』, 송미숙 (역), 서울: 미진사, 2013, p. 139.



도판 6. 오레시오 숲에 있는 아르망 술테스의 환경작품과 《몬테 베리타》전(1978)에 전시된 사진.

이다. 그는 몬테 베리타와 멀지 않은 오레시오(Auressio) 숲에서 은둔자적인 삶을 살면서 1951년부터 숲의 나무들에 일종의 백과사전을 써 내려가고 있었다. 통조림 깡통을 잘라 만든 양철판 위에 자신이 지닌 모든 지식을 다섯 개의 언어로, 영역별로 나누어 쓰고 이를 나무에 매다는 방식이었다(도판 6). 그도

창조활동과 삶이 완전히 동일시가 된 인물이었다.

몬테 베리타가 사회를 버리고 떠난 사람들에게 은신처였기 때문에, 제만의 이 전시는 예술계에서 탈출하고픈 그의 소망으로 해석되곤 했다. 그러나 그의 관심은 독특한 정신의 패턴과 다양한 의식에서 진리를 탐구하려는 것으로, 세계에서 은퇴하려는 욕망보다는 그들이 가진 유토피아적 창조적 에너지를 접하고자 하는 의도로 해석되는 것이 옳을 것이다.³⁷

《몬테 베리타》는 엄청난 양의 도큐먼트들을 포함했으나 예술작품이 많지는 않았다. 반대로, 《총체 예술을 향한 경향》(1983)전은 룽게(Philipp Otto Runge), 칸딘스키, 몬드리안, 말레비치, 뒤상, 피카비아, 슈비터스, 이텐(Johannes Itten), 솔레머, 보이스, 브로타에스, 니치, 키퍼와 같은 예술가들의 수백점의 작품으로 구성되어 시각적 경험을 제공했다. 아웃사이더들은 빌플리, 술테스, 그리고 벨기에인 로베르 가르세(Robert Garcet)가 소개되었다. 제만이 특별히 이 전시를 위해 페르디낭 슈발의 〈이상적 궁전〉의 모형을 만들었기 때문에 페르디낭 슈발이 이 전시의 왕좌를 차지했다(도판 7).³⁸

전시는 프랑스 혁명부터 예술가의 해방, 즉, 아방가르드의 상륙까지 유럽 창작자 개개인의 유토피아 구축물을 보여주는 프로젝트였다. 전시 제목에서 “~

37. Nathalie Heinrich, *Harald Szeemann, un cas singulier* (Paris: L'Echoppe, 1995), p. 40.

38. 시골 우체부였던 페르디낭 슈발은 1879년 어느 날 밤에 걸린 돌을 쌓아 집을 짓기 시작, 33년간 밤마다 돌을 날라 〈이상적 궁전〉을 완성한다. 한의정, 「아르 브뤼의 범주와 역사에 관한 연구」, 『현대미술사연구』 제34집 (2013), pp. 321-322 참고.

도판 7. 《총체예술을 향한 경향》(1983)을 위해 제작된 페르디낭 슈발의 〈이상적 궁전〉 모형, 알랭 뒤페롱(Alain Duperron) 제작.



을 향한 경향”이라고 밝힌 것은 사실 총체예술작품이 존재한다기보다 그것을 향한 야망과 열망을 보여주고자 함이었다. ‘강박의 박물관’이라는 개념을 유지하면서, 제만은 “강렬한 의도들로 이루어진 미술사의 흔적과 작품들을 통해 예술가가 요구하는 ‘무엇’과 ‘방법’을 시각화하기를” 원했다. 그는 세상을 전체론적으로 보는 창작자의 “축약된 세계를 생산하려는 욕망, 열망, 갈망, 필요, 고백, 강박, 예술에의 집중, 해방을 향한 청원”을 구체적으로 표현하려는 작품들을 모았다.³⁹ 이러한 유형의 작품들에서 공통적인 점은 결과보다 과정이 중요하다라는 점이다.

슈비터스의 〈메르츠바우〉 이미지는 가우디의 건축을 재현한 천장에 매달려 있었고, 페르디낭 슈발의 〈이상적 궁전〉, 가르세의 타워, 솔테스의 환경작품의 모형이 예술가가 정상인지 아닌지를 알려주는 라벨 없이 전시되었다. 그들 모두가 총체예술을 향한 탐구를 보여주는 것이었다. 물론 뵐플리도 완벽한 예시였다. 그의 작품은 시, 음악, 회화로 하나의 일관된 작품을 만들어내고 있기 때문이다. 다시 말해서 뵐플리가 이 전시에 포함된 것은 그가 아르 브뤼 작가여서가 아니라 그가 가진 총체성, 전체성 때문이다.

4. 영적 초상: 《환영의 스위스》(1992), 《장미 덩굴의 오스트리아》(1996), 《환영의 벨기에》(2005)

제만은 스위스, 오스트리아, 벨기에만이 환영적 잠재성에 대한 탐구에 관심을

39. Harald Szeemann et al. (1996), p. 93.



도판 8. 《환영의 스위스》(1992) 전시 정경. 취리히 쿤스트하우스. 텅글리와 코르바스 작품의 만남이 보임.

가진다고 선언하면서, 이 세 나라의 비저너리들(visionaries)의 시리즈 전시에 착수한다. 각 전시는 제만이 각 나라의 관련 뮤지엄 컬렉션 중에서 작품을 선택하는 식으로 진행되었다.

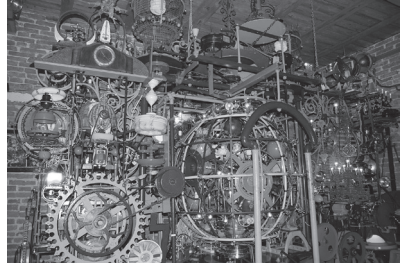
《환영의 스위스》(1992)전을 위해 제만이 세운 기본 컨셉은 다음의 세 가지였다. 첫째, 인간의 창조성을 위한 강력한 탄원으로서 정신의 혼돈, 고통과 죽음, 둘째, 텅 빔과 모노크롬의 신비한 침묵, 셋째, 하찮은 것(the trivial)을 숭고하게 하고 축성하기.⁴⁰ 즉 그는 이 전시를 위해 몇몇 박물관 컬렉션에서 나온 인공물과 예술작품을 미니멀한 배경에서 혼합하여 보여주는 방식을 택했다. 그의 초점이 스위스만의 국가 정체성을 보여주고자 하는 것이 아니었으므로, 늘 그가 하던 대로 유토피아주의자들, 이상주의자들, 전문 예술가들, 독학 예술가들, 정신질환자 예술가들을 연합시키며, 극도로 사적인 것이 동시에 보편적이라는 그의 주장을 다시 내세웠다. 이러한 전시연출은 그가 의도한 대로 수직적 역사와는 다른 감수성(sensitivity)의 역사에 초점을 맞추며, 제만이 말한 ‘탈-역사적 차원’⁴¹으로, 초월적 경계로 길을 열어주는 것처럼 보였다.

“이와 같은 전시는 앙리 뒤낭(Henry Dunant)와 막스 테이트와일러(Max Dactwyler)와 같은 선지자와 평화사도들, 클라우스(Nicolas de Flüe)와 같은 성자들, 발터 스테펜(Walter Steffen)과 같은 아웃사이더들, 기이한 천재들, 모든

40. Carine Fol (2015), p. 145.

41. 제만은 이미 로테르담의 보이만스 반 뷔닝겐 미술관에서 열린 《탈-역사적 울림(A-Historische Klanken)》전(1988)에서 피카소의 여인상과 15세기 의자, 요셉 보이스의 설치 등을 한 공간에 선보이며 시대를 초월한 울림을 시도한 바 있다.

종류의 광인들, 브루노 베버(Bruno Weber) 같은 쾌락주의 정원사, 알로이스 코르바스(Aloïse Corbaz), 하인리히 안톤 뮐러, 아돌프 뵐플리와 같은 아르 브뤼 작가들에게만 기대어 할 수는 없다. 이들에 대해 뒤뷔페는 스위스인들이 미치면, 특별히 창조적으로 변한다고 했다. 그러나 이러한 창작자들은



도판 9. 프란츠 그젤만, 〈세계기계〉, 1957-1981, 혼합매체, 6.0×3.0×3.0m.

그들과 다른 단계에 있는 예술가들, 인지도와 명성이 있는 푸즐리(Füssli), 클레, 텅글러, 스포에리, 벤 보티에, 잉게보르크 뤼셔 등과 만나야만 한다.”⁴²(도판 8) 이렇게 주고 받는 상호작용 가운데 새롭게 주목받은 아웃사이드 아티스트는 발터 스테펜과 브루노 베버였다. 발터 스테펜의 신비한 회화 작품들은 미학적으로 표현주의와 연결되어 읽혔다. 브루노 베버의 2만 스퀘어가 넘는 특별한 조각 공원도 눈길을 끌었다.

제만에 의하면 오스트리아의 상황은 스위스와는 완전히 달랐다. “분할된 하나의 제국에 사로잡혀 있는 특이한 잠재적 마음 안에는 온갖 것이 얽혀 있었고, 그것의 경계는 합스부르크 왕가의 몰락 이후 다시 그려지고 있었다.”⁴³

오스트리아 전에서는 작품들이 벽에 걸리는 방식으로 진열되지 않았다. 관객이 전시장에 들어가자마자 마주하게 되는 15세기 무명작가의 회화에는 창을 든 군인이 있어 이 전시에 있을 폭력에 대한 경고를 하고 있었다. 전시의 제목조차 《장미 덩굴의 오스트리아》로 꽃과 가시가 공존하는 전시의 특성을 드러낸다.

전시 카탈로그에 실린 여행기 형식의 글에서 제만은 전시의 주요 작가 중 한 명인 프란츠 그젤만(Franz Gsellmann)을 소개한다. 그가 작은 창고에 만든 구조물인 〈세계기계(Weltmaschine)〉⁴⁴(도판 9)는 〈독신자 기계〉를 연상시키며 제만

42. Harald Szeemann et al. (1996), p. 144.

43. Harald Szeemann, *L'Autriche visionnaire*, exhibition catalog (Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1998), p. 20.

44. 전기공학자를 꿈꾸었으나 가난한 농부의 길을 가야 했던 그젤만은 그의 삶에서 단 한 번의 여행을 하는데, 1958년 이 여행에서 브뤼셀의 아토미움(Atomium)을 방문한다. 이에 영감을 받아 그는 23년간 찾을 수 있는 모든 것을 수집하여 수백 개의 백열전구가 비추는 25개의 구조물로 된 〈세계기계〉를 완성한다.

을 매혹시켰다. 제만은 시골 농부인 그젤만이 23년간 만든 <세계기계>를 우체부 슈발이 30년 동안 만든 작품(도판 7)과 연결시키며, 자신만의 세계를 창조하려는 인간의 본성과 임무가 지속적이라는 것을 보여준다고 평가했다. 오스트리아 농부의 '영구운동기계'는 많은 벨기에 미디어의 취재를 통해 대중의 반향을 불러일으켰다.

제만은 이외에도 구경 아트센터(Gugging Art Center)의 유명한 두 작가, 어거스트 월라(August Walla)와 요한 하우저(Johann Hauser)도 포함시켰다. 그러나 이 두 사람의 작품을 '통합된 방식'으로 다루어야 한다고 강조했다. 또한 그는 수건걸이, 미니어처 관, 쇠로 된 봉헌물들과 같은 오스트리아 민속예술품들도 전시에 포함시켰다. 제만에 의하면, 이러한 작품들이 모두 전설적인 '오스트리아' 안에서 미는 힘과 당기는 힘의 균형을 잡아주는 역할을 한다. 제만은 변두리 또는 먼 곳에서 시작된 영구적인 운동에 의해 이끌리는 한 나라에 대한 다차원적인 해석을 보여줌으로써 이것이 관객의 기억 속에 지속되고 있는 역사와 예술의 새로운 해석이 되기를 제안한 것이다.

스위스와 오스트리아에 이어, 제만은 <환영의 벨기에> 프로젝트에 착수했지만 그 실현을 위해서는 오래 기다려야 했다. 마침내 2005년 벨기에 왕궁 175주



도판 10. 로베르 가르세, <에벤-에제르 타워(Tower of Eben-Ezer)>(1951-1965), 에벤-에마엘, 벨기에.

년을 기념하여 전시가 결정되었고, 제만은 이전 전시들처럼 환상적이고, 기이하고, 놀랍고, 잘 알려지지 않은 작품들을 통해 벨기에의 역사와 문화를 다시 꺼내려갔다.

제만은 벨기에의 주변부 예술(Art en Marge)들을 둘러본 후 선택한 얀 벨렌스(Jan Wellens), 장-폴 고다르(Jean-Pol Godart), 세르주 들로네(Serge Delaunay) 뿐만 아니라 그가 이미 <총체 예술을 향한 경향>전에서 소개한 바 있는 로베르 가르세를 전시에 포함시켰다(도판 10). 가르세의 건축물이 이 전시에서 가장 많은 조명을

받았다. 리에주 근처 에벤 에마엘에 위치한 20미터에 달하는 그의 타워는 전체가 부싷돌로 만들어진 건물로, 총 7층으로 된 건물의 외관과 꼭대기에 성경과 고대 신화에서 빌려온 동물 형상들을 배치하였다. 그는 몇 만 년 전 고대인들이 그 지역에 살았다는 고생물학과 지질학의 논제에 기대어 십수 년 동안 가족 친지, 친구의 도움을 받아 이 부싷돌 박물관을 완성했다.⁴⁵ 이 타워에서 평화의 메시지를 사회에 전달하고자 했던 가르세의 철학을 증시하는 그의 아들은 아버지가 아웃사이더 아티스트로 평가받는 것을 좋아하지 않는다. 제만도 그의 아들의 바람대로 이러한 작가들이 아웃사이더 아트, 아르 브뤼, 독학 예술이라는 타이틀을 버리고, 단지 '예술'을 하는 이들로 소개되기를 원했다. 그의 말대로 "강박에는 경계가 없기 때문이다."⁴⁶

IV. 나가며: 강박의 박물관을 위하여

《도큐멘타 5》 이후 하랄트 제만은 '강렬한 의도들(intense intentions)'을 보여주는 표현의 형상들을 찾는 것으로 방향을 선회하고, 자신의 활동을 '강박의 박물관'이라는 배너 아래 홍보했다. 그는 '강박'이 가진 기존의 부정적인 의미를 지우고 유토피아적 긍정의 에너지로 대체시켰다.⁴⁷ 시각화(visualization)를 추동하는 에너지로서 강박은 이때부터 오히려 자유로운 표현의 전형이 되었다. '강박의 박물관'을 이루는 두 단어 중 '강박'이 영적인 것이라면, '박물관'은 유동적인 시각화 형태를 고정시키거나 위치를 점해주려는 시도일 것이다. 그런데 제만은 강박의 박물관이 하나의 기관이 아니라 그의 머릿속에만 존재하는 개념임을 강조한다. 당시 제도 기관의 장악력에서 벗어나 독립큐레이터의 길을 선택한 제만에게 강박의 박물관은 자신의 실천을 구조화시키는 또 하나의 이름이었기 때문이다.

제만은 강박의 박물관이라는 이름 아래 전시라는 방식으로, 그가 작업 중인 예술가의 활동에 부여했던 작가의 지위(le statut d'auteur)를 받을 수 있었다. 그

45. <http://www.musee-du-silex.be/index.php> (2019년 10월 20일 접속)

46. Harald Szeemann, *Zeitlos auf Zeit—Das Museum der Obsessionen* (Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag, 1994), pp. 15–18.

47. Tobia Bezzola and Roman Kurzmeyer (2007), p. 370.

의 작업의 독창성은 그가 작업한 조건들에만 있는 것이 아니라, 그가 개인으로서 예술가로 귀납되기를 바랐던 초점의 이동에 있다.⁴⁸ '전시제작자로서 작가'라는 독특한 신분뿐만 아니라, 하나의 연속체(continuum)를 창조하고자 한 그의 전시의 독창성도 주목해야 한다. "나에게 모든 것은 연결되어 있다"⁴⁹는 그의 언급처럼, 그의 프로젝트들은 모두 내면의 공간에 들어가 있었고, 그가 탐구한 형이상학, 윤리학, 과학 등 이론들은 전시에서 뒤섞이며 강렬한 에너지로 분출되었다.⁵⁰ 이러한 강렬함의 추구가 그가 제도권에 머물지 않고 문화의 주변부에서 활동하는 아르 브뤼, 아웃사이더 아트 작가들에게까지 나아갈 수 있게 해주었다. 심지어 제만은 "광인(the Insane), 기인(Eccentrics), 비저너리(Visionaries)만이 내가 찾은 주제들을 보여줄 수 있다!"⁵¹고 확신했다. 이들 작품의 특징은 삶과 세계에, 그리고 이 둘의 총체(totality)에 현신한다는 점이다. 강박의 박물관을 '삶에 뿌리박은 예술'로 채우고자 했던 제만에게 삶과 창조적 행위가 분리되지 않고 살아가는 이들이 촉매제 역할을 한 것이다.

그들의 삶과 창조적 행위가 제만의 강박의 박물관의 일부를 이룬 것도 사실이지만, 제만이 그들을 그들만의 공간에서 바깥으로, 즉 미술계로 끌고 나온 것도 사실이다. 만약 아웃사이더 작가들의 발굴에 있어서 제만이 뒤뷔페에게 양적으로 밀린다면 그것은 제만이 아웃사이더 작가들에게만 관심이 있었던 것은 아니기 때문이다. 실제 제만의 작가 선정 중 대부분은 직업 예술가들이었다. 그러나 제만은 뒤뷔페와 달리 아웃사이더 작가들을 그의 아주 중요한 전시들과 비엔날레에 다른 작가들과 대등하게 함께 소개함으로써 아웃사이더 아트의 보편성을 널리 알렸다. 제만은 그들이 우리와 '다르기' 때문에 선택한 것이 아니라, 그들의 작품이 '독특하기' 때문에 우리와 함께 어울린다고 본 것이다.

제만의 이러한 전시 제작 방법은 오늘날 장르간, 학제간 경계를 무너뜨리고자 하는 많은 전시들에 유용한 접근 방식이 된다. 제도권 작가, 비제도권 작가를 나누지 않고, 그들의 작품과 문서자료, 오브제 등 모든 것이 합쳐진 '총체

48. Nathalie Heinrich (1995), p. 12.

49. 앞 책, p. 47.

50. Tobia Bezzola and Roman Kurzmeyer (2007), p. 372.

51. Nathalie Heinrich (1995), p. 24.

예술'의 형태로 제시될 때 사이사이에 나타나는 시너지 효과가 있다. 제만의 강박의 박물관은 총체적인 것이 절대적임을 주장하는 것이 아니라 오히려 상대적임을, 단지 “타인들에게 가능한 것들을 만드는”⁵² 것임을 희망하는 것이다.

■ 주제어(Keywords)

하랄트 제만(Harald Szeemann), 아웃사이더 아트(outsider art), 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet), 아르 브뤼(Art brut), 독학 예술(self-taught art), 강박의 박물관(Museum of Obsessions)

투고일	2019년 11월 2일	심사일	2019년 11월 20일	게재확정일	2019년 11월 25일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

52, Harald Szeemann et al, (1996), p. 56.

참고문헌

- 다니엘 파울 슈레버, 『한 신경병자의 회상록』, 김남시 (역), 서울: 자음과 모음, 2010.
- 변영선, 「독립 큐레이터의 등장과 현대미술 전시 패러다임의 변화: 하랄드 제만의 전시를 중심으로」, 서울대학교 석사논문, 2016.
- 이성휘, 「하랄트 제만의 전시기획의 제도화: 《태도가 형식이 될 때》와 《도큐멘타 5》를 중심으로」, 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2012.
- 진취연, 「《When Attitudes Become Form》, 1969년 아방가르드 미술의 집결장」, 『서양 미술사학회논문집』, 제19집 (2003), pp. 105-128.
- 질 들뢰즈·펠릭스 과타리, 『안티-오이디푸스, 자본주의와 분열증』, 김재인 (역), 서울: 민음사, 2014.
- 프란츠 카프카, 『변신·유형지에서(외)』, 박환덕 (역), 파주: 범우, 2014.
- 한스 올리히 오브리스트, 『큐레이팅의 역사』, 송미숙 (역), 서울: 미진사, 2013.
- 한의정, 「아르 브뤼의 범주와 역사에 관한 연구」, 『현대미술사연구』, 제34집 (2013), pp. 305-330 (DOI: 10.17057/kahoma.2013..34,012).
- Bezzola, Tobia and Roman Kurzmeyer (eds.), *Harald Szeemann with by through because towards despite: Catalogue of All Exhibitions 1957-2005*, Zürich: Ed. Voldemeer, 2007.
- Birnbaum, Daniel, "When attitudes becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann," *ArtForum*, vol. 43, no. 10 (Summer 2005), pp. 55-58.
- Derieux, Florence (ed.), *Harald Szeemann: Individual Methodology*, London, Zürich: JRP/Ringier, 2007.
- Dubuffet, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Tomes I and II, Paris: Gallimard, 1967.
- _____. *Prospectus et tous écrits suivants*, Tomes III and IV, Paris: Gallimard, 1995.
- Fol, Carine, *From Art Brut to Art without Boundaries*, Milano: Skira, 2015.
- Heinrich, Natalie, *Harald Szeemann, un cas singulier*, Paris: L'Échoppe, 1995.
- Kaiser, Phillips et al, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, exhibition catalog, Los Angeles: Getty Publications, 2018.
- Mills, Sarah, "The Breakaway Seventies: Harald Szeemann and the Exhibition as Medium,"

- The International Journal of the Arts in Society*, Champaign: Common Ground, 2009, vol. 4, no. 3, pp. 165–171 (DOI: 10.18848/1833-1866/cgp/v04i03/35635).
- Peiry, Lucienne, *L'Art brut*, Paris: Flammarion, 2010.
- Poinsot, Jean-Marc, "Large Exhibitions: A sketch of a typology," Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibition*, London: Routledge, 1996, pp. 41–66.
- Prinzhorn, Hans, *Bildneri der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin and Heidelberg: Springer Verlag, 1922 (1997): *Artistry of the Mentally Ill: A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*, Eric von Brockdorff (trans.), New York: Springer Science+Business Media, LLC, 1972.
- Rennert, Helmut, *Die Merkmale schizophrener Bildneri*, Jena: Gustav-Fischer Verlag, 1962.
- Szeemann, Harald, *Bildneri der Geisteskranken—Art Brut—Insania Pingens*, exhibition catalog, Bern: Kunsthalle Bern, 1963.
- _____. *Documenta 5*, exhibition catalog, Kassel: Verlag documenta, 1972.
- _____. *Individuelle Mythologien*, Berlin: Merve Verlag, 1985.
- _____. *A—historische klanken*, exhibition catalog, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 1998.
- _____. *L'Autriche visionnaire*, exhibition catalog, Bruxelles: Palais des Beaux-Arts, 1998.
- _____. *Harald Szeemann: Selected Writings*, Los Angeles: Getty Publications, 2018.
- _____. (ed.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800*, exhibition catalog, Aarau: Sauerländer, 1983.
- _____. and Jean Clair, *Jungesellenmaschinen: Les machines célibataires*, exhibition catalog, Venezia: Alfieri, 1975.
- _____. *Zeitlos auf Zeit—Das Museum der Obsessionen*, Regensburg: Lindinger+Schmid Verlag, 1994.
- _____. Michel Baudson, and Mariette Althaus, *Ecrire les expositions*, Bruxelles: La Lettre volée, 1996.
- Thévoz, Michel, *Art Brut, Psychose et médiumité*, Paris: La Différence, 2005.
- Wölfl, Adolf, *Adolf-Wölfl-Stiftung*, exhibition catalog, Bern: Kunstmuseum Bern, 1976.
- 〈에벤 에제르 타워〉 홈페이지 <http://www.musee-du-silex.be/index.php>
- 〈세계 기계〉 홈페이지 <https://www.weltmaschine.at/>

본 연구는 제도권 밖의 미술, 아웃사이드 아트를 미술계 중심에 소개하는 하랄트 제만의 전시 방식을 살펴본다. 하랄트 제만은 장 뒤뷔페처럼 아웃사이드 아트를 제도권 미술과 완전히 구별되는 그들만의 영역으로 다루지 않고, 그 둘 사이의 장벽을 허물어 예술, 문서, 오브제가 모두 함께 하나의 세계를 만들어가는 총체예술의 경향으로 보았다. 이를 위해 그가 내세운 '강박의 박물관'이라는 슬로건에서 강박은 시각을 추동하는 강렬한 에너지이자 자유로운 표현의 전형이 된다.

제만이 기획한 '강박의 박물관'을 보여주는 전시들 중 본 연구는 아웃사이드 아트와의 밀접한 연관성을 보여주는 전시들을 선별해 시기별, 주제별로 분류하고 분석한다. 첫 번째 시기는 제만이 베른 쿤스트할레의 관장으로 있었던 시기(1961-1969)와 유명한 《도큐멘타 5》(1972)전까지로 '정신질환자들의 조형 활동'이라는 주제로 아웃사이드 아티스트들이 전문예술가들과 어깨를 나란히 하며 소개된다. 두 번째는 친할아버지의 유품들로 가득 채웠던 《할아버지》(1974)전과 기계와 인간을 동일시했던 예술가들의 강박을 보여주는 《독신자 기계》(1975)전을 통해 '아카이브 충동'을 다룬다. 세 번째, '유토피아의 열망'을 보여주는 《몬테 베리타》(1978)전과 《총체예술을 향한 경향》(1983)전에서 제만이 신비주의자들과 아웃사이드 아티스트들의 전체성과 독자성을 보여주는 방식을 살펴본다. 네 번째, 스위스, 오스트리아, 벨기에 등 국가별로 진행된 《환영의 예술가》전 시리즈를 살펴보면 그의 '강박의 박물관' 프로젝트의 다양한 전시 설치를 살펴본다.

Abstract

This study examines Harald Szeemann's art exhibitions which introduce outsider art to the center of official art. Harald Szeemann did not treat outsider art as a ghetto far from social and cultural institutions, like Jean Dubuffet, but rather as a trend toward *Gesamtkunstwerk*, in which arts, documents and objects create a utopian world beyond the borders between insider and outsider. In his slogan 'Museum of Obsessions', obsession becomes an intense energy driving vision and free expression.

Among the exhibitions that show the 'museum of obsessions', this study deals with those that are deeply connected with outsider art. The first period is from the years of Kunsthalle Bern (1961-1969) to the famous *Documenta 5* (1972), with the theme of 'Artistic activities of the mentally ill.' The second period deals with 'An archive impulse' in the exhibition *Grandfather* (1974), which dealt with the artist's grandfather's belongings, and *The Bachelor Machines* (1975), which deals with the artists' obsessions with machines. Third, in the exhibitions *Monte Verità* (1978) and *Tendency toward the Gesamtkunstwerk* (1983), which show 'the aspiration for Utopia', Szeemann shows both the totality and the originality of outsider art. And fourth, the series of exhibitions about the visionary artists of Switzerland (1992), Austria (1996) and Belgium (2005) help us to experience the various scenographies of his 'museum of obsessions' project.